Georges Verdavaine

Nos Sculpteurs



Guillaume Charlier

Le Sculpteur GUILLAUME CHARLIER

DU MÊME AUTEUR

ÉTUDES D'ART

HIPPOLYTE BOULENGER

JEF LAMBEAUX

LA PEINTURE ANGLAISE

ROMAN

L'INCENDIE DE L'OPÉRA

EN PRÉPARATION

LA DAME BLEUE (ROMAN)



Le Monument GALLAIT

GEORGES VERDAVAINNE

NOS SCULPTEURS

Guillaume CHARLIER

NEUF ILLUSTRATIONS

1897

MONS
VICTOR JANSSENS, ÉDITEUR
RUE DE NIMY

A Madame

Guillaume Charlier

Hommage respectueusement amical

G. V.



Guillaume CHARLIER

I

LE MONUMENT GALLAIT

L'ARTISTE

Le 20 septembre 1891, Tournai était en fête !

Dans la lumière riaient aux fenêtres les trois couleurs et du beffroi tombaient en notes gaies les motifs des chants populaires et nationaux.

Partout la foule emplissait les rues ; et à travers les attroupements des curieux passaient les délégations ; ici la coulée d'or des uniformes brillants, là la tache claire des robes des fillettes, écolières au pas leste.

On se hâtait, riant, causant, heureux de la solennité à célébrer !

De quoi s'agissait-il ? De l'inauguration d'un monument célébrant l'un des enfants les plus dignes de Tournai, Gallait...

A l'encontre de tant d'autres villes où le sentiment de confraternité est nul, où les enfants de la même terre, du même sol, à l'abri du même clocher, se considèrent comme ennemis aux prises avec de mesquines rivalités, Tournai a le culte de ceux qui jettent quelque éclat sur son blason.

Elle a élevé une statue à la princesse d'Epinoy, au courage et à l'héroïsme, elle a édifié un bronze à Barthélemy Dumor-

lier, à l'éloquence et au patriotisme, elle se devait de perpétuer la silhouette de son peintre favori, de celui qui, à l'éclosion et à l'épanouissement du romantisme, avait acquis de la gloire au profit de la sienne.

Ah ! par exemple, dans sa verve méridionale, elle ne tarda pas à payer sa dette de reconnaissance.

Gallait mourait le 20 novembre 1887 et le 20 septembre 1891 elle inaugurait sa statue.

Il est peu d'exemples en Belgique d'une telle spontanéité de sentiments s'affirmant avec cette force, d'un hommage rendu avec semblable promptitude.

Tournai avait choisi pour silhouetter le peintre des *Têtes coupées* un sculpteur de talent, Guillaume Charlier, peu connu de la masse mais apprécié déjà par une élite qui suivait la progression de sa pensée artistique étape par étape.

Ayant à évoquer cette noble figure d'artiste dans un délai aussi bref, il y consacra tout son temps, modelant, pétrissant, reprenant l'œuvre embryonnaire pour la transformer encore, sans se lasser, épris de son labeur, commandant à sa pensée et faisant fusionner le double travail de l'intellectualité créatrice et de l'exécution.

Alors que d'autres épuisés par les recherches eussent pris quelque repos, attendant l'inspiration dans la fumée de paresseuses cigarettes, l'idée en voyage au pays des longues rêveries, Charlier se contraignit à ce travail accepté avec joie, heureux de la bataille à livrer, n'éprouvant d'ailleurs aucune révolte de la pensée, tout à son sujet.

Et obéissant au désir de la cité, il lui remit son œuvre dans les délais prescrits, sans retard, communiant ainsi avec les Tournaisiens dans le même enthousiasme.

Ah ! quelle expansion il montra ce bel et fougueux

enthousiasme tournaisien en ce jour d'inauguration et quelle grandeur il donna à l'officielle cérémonie !

Il serait inutile d'en retracer ici le faste, d'en décrire les côtés grandioses et pittoresques, en faisant jaillir par le souvenir le tableau mouvementé du terre-plein du Parc, livré aux autorités, aux artistes, aux exécutants de la cantate, etc., enserrés en un étroit horizon de drapeaux et de draperies.

Après les discours d'usage proclamant la gloire de Gallait, le voile qui recouvrait la statue tomba et l'œuvre apparut sous un rayon de soleil qui avivait d'éclairs le bronze à la brillante patine.

Ce fut comme une vision d'apothéose puis, chaque ligne s'étant précisée, le monument se montra, tel qu'il était, non dans quelque exaltation symbolique mais dans sa noble simplicité.

Regardons-le :

Sur un piédestal allongé affectant la forme pyramidale est posée la statue. Gallait, représenté tel qu'il était dans son atelier, tel qu'il aimait à se montrer à ses amis, en veston, cravate large et le bonnet de velours sur la tête, tient la palette de la main gauche et un pinceau dans la main droite. Le sculpteur l'a typé au moment même où, après avoir posé un ton sur la toile, il en analyse l'effet. La tête, ressemblante, est d'une expression douce, distinguée et fine. Elle n'a rien de figé ni de froid, elle parle le langage de la vie elle-même ; d'ailleurs, la pose, le mouvement, les contours, contribuent à animer le bronze et à faire de cette statue l'une des plus vivantes qui décorent nos places publiques. Elle repose de l'art poncif, des vieilles formules, par les simplicités du vêtement et les hardiesses de la doctrine.

Il y a trente ans, que dis-je, dix ans à peine, on aurait lapidé l'artiste assez hardi pour représenter un homme

célèbre en veston, et on eût forcé le malheureux à vêtir son héros d'une abominable redingote ou d'un frac étriqué. M. Charlier, avec infiniment de sens artistique, s'est révolté contre cette convention ridicule et ayant à ressusciter un peintre, l'a montré livré à l'enfantement de ses œuvres, au sein de l'atelier, tel qu'il a vécu, toujours en compagnie de ses ébauches et de ses toiles, absorbé par son art.

A la base du piédestal où se lit, au-dessus de l'écusson de la ville, le nom de Gallait, des palmes sont jetées sans préparation mesquine, toute une jonchée qui met sur les degrés du monument une fauve coulée de bronze. Idée originale et heureuse, rappelant l'une de nos coutumes contemporaines, la gloire ensevelie sous les palmes et les fleurs. Des pilastres séparent les bas-reliefs du monument. Autrefois on les aurait mêlés au piédestal; M. Charlier a innové en ceci comme pour le costume et, en les isolant, a donné, sans détruire l'ensemble de l'œuvre, une ligne plus prestigieuse à la statue.

Encastrés dans la pierre, les trois bas-reliefs évoquent deux événements qui ont marqué dans la vie de Gallait et sa mort. C'est le premier hommage rendu à son talent en 1833, après une médaille remportée au Salon de Gand avec son tableau : *Rendez à César ce qui est à César*. Ses anciens professeurs le félicitent de ses succès et lui prédisent une carrière glorieuse. Exécution simple avec, çà et là, des accents fermes.

Le deuxième bas-relief est consacré à l'ovation que Tournai fit à Gallait en 1883, lors du jubilé de l'artiste. Au milieu d'une multitude enthousiaste, il s'avance heureux et reconnaissant. Autour de lui, l'on se presse pour contempler ses traits ; tous les bras se lèvent, agitent les chapeaux. L'ovation devient une véritable apothéose dont le sculpteur a rendu avec une fougue et une vigueur peu communes les côtés d'animation et de grandeur.

Puis vient la mort. Chargé de fleurs, le corbillard s'engage

à travers les rues de Tournai ; tout un peuple l'accompagne, frappé de tristesse, regrettant l'un des plus fiers artistes du pays. Sur un étroit espace il était malaisé de retracer cette scène funèbre. Elle est cependant d'un aspect saisissant dans ce bas-relief et la foule recueillie, groupée sur le passage du corps, donne l'illusion d'une chose vraie, comprise, sentie.

Pris dans son ensemble comme dans ses détails, le monument Gallait s'impose par ses hardiesses, son originalité et la noblesse de ses lignes. Et dans la marche progressive de l'école il laissera sa trace.

L'accueil qui lui fut fait dans ce jour de victoire récompensa Charlier de ses efforts et lui prouva que la foule n'était point fermée aux hardiesses nouvelles. Elle les accepta sans arrière-pensée en les approuvant, en les applaudissant.

La presse fut unanime à mêler ses éloges aux éloges du public et des artistes et à partir de ce moment le sculpteur eut sa place nettement marquée dans notre école.

Tout cet encens en aurait grisé d'autres ; Charlier resta modeste, se préparant à de nouvelles luttes, tout à son art, dépourvu de vanité et de gloriole.

Esquissons son portrait, mais non à la façon de Bonnat, le réputé portraitiste, parlant du peintre de la *Source,* dans la *Gazette des Beaux-Arts :*

« Je n'ai vu M. Ingres qu'une fois. Il traversait la cour de l'Ecole des Beaux-Arts. Jamais je n'oublierai ce petit corps rondelet, mal affublé d'un vêtement trop long, court, trapu, terminé par une tête superbe, forte, mâle, ayant je ne sais quoi d'une tortue *(sic)*. C'était un des plus grands peintres qui passait. »

Voilà comment ils se traitent entre artistes, même quand ils s'admirent !

Fort heureusement pour Guillaume Charlier, je ne suis pas un pétrisseur de terre glaise ; n'étant ni un collègue ni un rival, je me rapprocherai d'autant plus de la vérité.

La physionomie de notre sculpteur trahit son caractère. Rien en elle de hautain, pas de morgue, aucune pose. De la bonhomie rehaussée de moquerie spirituelle. Rien de l'artiste symbolique, impressionniste, iconique... et fumiste.

Ne porte ni cheveux longs, ni chapeau mou et se garde de tout aspect fatal. Sa chevelure est séparée par une ligne prosaïque et sa moustache, très fournie, n'a rien de révolutionnaire. Il affirme même une impériale — ce rappel du second Empire — formellement condamnée par l'esthétisme des ésotéristes chevelus !

Que voulez-vous, Guillaume Charlier préfère s'imposer à la foule beaucoup plus par ses œuvres que par ses allures. Il ne se fait pas une tête de Christ et il ne s'enveloppe jamais dans un manteau couleur de muraille.

Il reste lui-même, simple et bon, s'amusant de la comédie humaine, ayant de l'observation plaisante dans sa bonté, et de l'humour dans sa simplicité. Le regard, tranquille dans la conversation coutumière, s'anime si les questions artistiques viennent à remplacer les propos quotidiens. Il pétille alors d'intelligence en montrant la pensée de l'artiste ; elle s'y révèle faite d'intellectualité et d'observation. Elle ne se contente pas de pénétrer les choses, elle en voit les ridicules. C'est pourquoi l'art de Charlier est fermé aux élégances, aux interprétations aristocratiques ; saisissant tout ce qu'il y a de faux dans les mondanités ; trop poli, pour en rire, notre artiste en sourit intérieurement. Sa bonté est ouverte aux petits, aux miséreux, à toutes les souffrances humaines. Au récit des douleurs qui étreignent et angoissent les pauvres, ses traits prennent un aspect de vive commisération.

Nerveux, mobile, peu diplomate, il ne cache pas ses sentiments, ne s'efforçant pas de conquérir des partisans à ses œuvres par la flatterie ou l'éloge ; sincère avant tout, d'une sincérité extrême, sans brutalité, mais sans faiblesse, sincérité que nous retrouverons dans toutes ses conceptions.

L'un de ses amis a-t-il créé une œuvre quelconque, il ne lui célera pas ce qu'il en pense ; mais il se gardera de la mettre à mal sitôt que l'artiste, le musicien ou l'écrivain, aura disparu. Franc, il se garde de ces manœuvres traîtresses; pas de coups dans l'ombre ; toutes ces attaques mesquines et petites qui s'acharnent à détruire les réputations lui répugnent. Il n'est hostile à personne et jamais, dans les luttes artistiques, il n'a connu et ne connaîtra la jalousie des rivalités secondaires.

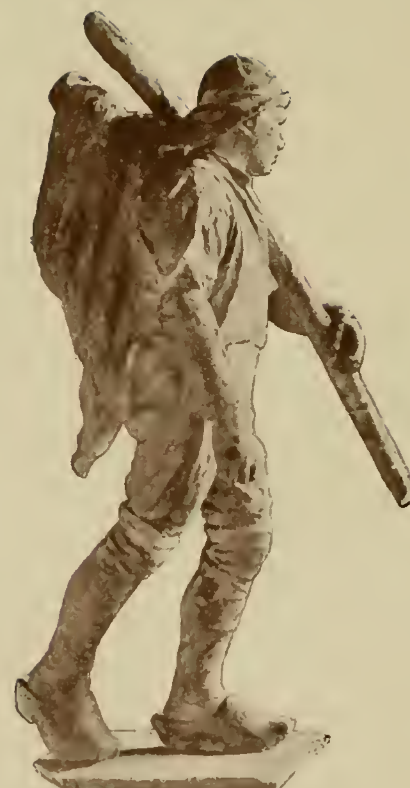
C'est un caractère, sa bonté n'excluant pas la fermeté. Certes, il est taillé pour la bataille, mais il la comprend autrement que beaucoup d'autres ; trapu, solide, carré des épaules, il a la force physique de l'athlète, en dépit de sa taille plutôt moyenne ; il n'en fait guère parade, moins encore de sa force morale. Mais il combine les deux, les unissant étroitement afin de résister au travail auquel volontairement il s'astreint.

A son vaste atelier de l'Avenue de Cortenberg, recouvert de sa grande blouse grise, il ne cesse de donner une forme à la terre glaise, dans la volonté obstinée de la réalisation de ses rêves.

L'époque de la villégiature est-elle venue, soit à Blankenberghe, en dépit des sollicitations de la vie joyeuse du littoral, soit à Bayreuth, malgré le repos que les auditions sublimes des opéras de Wagner réclament (sublimes mais fatigantes), il poursuit sans trêve son labeur artistique, luttant contre les révoltes de la matière éprise de tranquillité mystique et ne voulant pas arrêter dans sa croissance la sève artistique qui bout en lui, le poussant vers le but.

Travailleur, tel est Guillaume Charlier et dans les plis de son front creusé de barres profondes ce travail se lit, la pensée secondant constamment le vaillant pétrisseur de réalités, dans sa tâche philosophique et humanitaire.

C'est la note typique de sa personnalité.



LE PÊCHEUR (FRAGMENT)

II

LES PÊCHEURS

La mer !

Le long de la plage, sous le ciel immense empli d'une infinie sérénité, elle s'avance dans sa majesté tranquille.....

Avec ses flots changeants sous les feux du soleil, elle attire et charme, faisant oublier la traîtrise de ses eaux, les précipices recouverts par sa robe multicolore. Sa fierté apparaît séduisante aux regards et jusqu'aux extrémités de l'horizon les vagues à peine frangées d'écume ressemblent aux rides d'un lac habité par la poésie.

Que de fois se promenant le long du littoral le touriste s'est empli les yeux de cette vision enchanteresse, faite d'idylle et de rêve... Ce n'est pas cette plaine liquide aux caressantes douceurs que l'homme doit dompter s'il veut en dérober les trésors.

Trop souvent le spectacle de ce lac tranquille se transforme en un tableau de furie et de déchaînement ; les vagues se hérissent en autant de collines neigeuses, puis s'effondrent, croulent au milieu des clameurs du vent, des hurlements de la tempête, du râle désespéré des éléments en conflit et, sabrant la nue de ses lignes tourmentées, l'éclair incendie les mamelons écumeux, tandis que de l'abîme comme d'un cratère semble jaillir des flammes.

Montés sur leurs frêles bateaux aux ailes éployées, bravant la mort, héros au cœur simple, les pêcheurs, à travers l'ouragan, guident leurs embarcations.

Parfois la vague plus perfide les enlace et les broie, et de l'esquif il ne reparaîtra plus sur la plage que quelques débris, tristes épaves annonçant, messagères de deuil, la fin de quelques braves...

Le lendemain même du sinistre, d'autres pêcheurs reprendront la mer, et sans se préoccuper autrement du sort qui les guette, ils iront chercher au loin le pain de leurs enfants, la vie du foyer !

Ah ! les braves gens, de quel admirable courage ils sont doués ! Pendant les tempêtes, ruisselants d'eau, le visage fouetté par les vagues, le corps endolori de fatigue, ils se livrent au travail des agrès, se redressant indomptables contre la furie des choses, luttant, luttant encore, jusqu'au moment où la tempête tombe dans une dernière clameur.

Rentré chez lui, le pêcheur se livre aux soins de la famille, sobre, bon enfant, ne se rendant guère compte de son héroïsme, satisfait de sa moisson, heureux si la vente augmente ses faibles ressources.....

Ce laborieux et ce vaillant méritait de trouver à la fois son historiographe et son chantre, l'artiste capable de comprendre tout ce qu'il y a de grand dans cette épopée de la pêche, de noble dans la vie du pêcheur !

Guillaume Charlier s'est attaché à le faire revivre, le fils de notre littoral, simple, fort, robuste, avec sa bonhomie, son côté de matérialité et parfois de grandeur.

Rien d'artificiel, de conventionnel dans cette évocation ; tout y est franc et sincère.

Charlier a représenté les pêcheurs tels qu'ils sont, dans

leurs vêtements grossiers, avec leurs larges chapeaux de cuir bouilli, les pieds dans leurs gros sabots, suivant le costume qu'ils portent le long de notre littoral.

Que nous voilà loin des idées reçues, de la souveraine beauté, du nu obligatoire et des règles classiques !

Glorifier le rude travailleur de la mer en le traduisant suivant la créature vivante, dans son milieu, ses poses habituelles, revêtu de ses vêtements coutumiers, quel crime contre la tradition, et que vont dire les pédagogues d'Académie ? Ce qu'ils voudront... Le réalisme a fait sa trouée dans la peinture, pourquoi la sculpture n'obéirait-elle pas à ses enseignements ?

La beauté dans l'art ne consiste pas uniquement en de belles formes ; la beauté intellectuelle prime la beauté physique.

Le marin est massif, lourd, parfois gauche, de type peu agréable, qu'importe ? La sculpture atteindra les plus hauts sommets de l'art si elle nous le montre dans sa vie active, agissant, pensant, travaillant, au milieu de l'air ambiant qui l'enveloppe, véritable créature humaine ressuscitée par le savoir du sculpteur.

Oui, mais la tradition ?

Je sais bien que les artistes de la Grèce, fidèles au culte national de la force et de la beauté physiques recherchèrent d'abord les plus parfaits modèles et les imitèrent avec exactitude. Et après ?

Dans une étude sur Rude, le célèbre sculpteur français, Théophile Silvestre, à propos de la méthode de l'artiste, s'occupe des procédés antiques : « Une loi rigoureuse exigeait des sculpteurs chargés de la statue iconique des vainqueurs d'Olympie, la plus scrupuleuse ressemblance, et les Hellanodices ne manquèrent pas de repousser les ouvrages qui

n'étaient pas conformes en tous points aux exigences du programme.

Ainsi feraient nos célèbres sportmen pour avoir le portrait de leurs étalons. Les athlètes de l'antiquité furent nécessairement réunis, comparés et mesurés dans les ateliers. Les experts remarquèrent des particularités de structure plus ou moins sensibles dans les pieds, dans les hanches d'un coureur, dans les épaules, dans les reins d'un lutteur, dans les bras, dans la poitrine d'un pentathle. La sculpture antique fût. »

Pourquoi les temps modernes auraient-ils mission de la recommencer ? En dépit du degré d'intellectualité de la civilisation grecque et romaine, sous le joug du paganisme, elle a été la proie de la beauté physique.

On a déifié le corps humain et l'on s'est prosterné devant la forme, beaucoup plus que devant l'esprit.

Au commencement de ce siècle, les principes laissés par le peintre David en Belgique, où il passa ses années d'exil, agirent sur la sculpture, et Kessel, en exécutant cette page ultra classique, le *Discobole*, en revint aux doctrines anciennes, à la recherche du beau académique. Beau uniquement conventionnel, gladiateurs et pentathles n'ayant pas été remplacés par les échantillons divers des récentes générations.

Tout protestait, nos idées, nos mœurs, contre ce retour à la sculpture antique, et bientôt après la disparition de Kessel, de Geefs, de Godecharles et de Simonis naissaient trois mouvements distincts ! Trois évolutions, qui toutes trois ont affranchi la statuaire des entraves dont on voulait la charger en lui enlevant toute force réellement créatrice ! Vinçotte, De Vigne, Van der Stappen, plus tard Dillens, ressuscitent les formes si élégantes de la Renaissance florentine, avec leur sentiment délicat et fin, quelque peu décoratif; Jef Lambeaux fait appel à la Renaissance flamande et, traduisant

Jordaens en marbre, magnifie en une fulgurante apothéose de chairs grasses et de formes pleines, toute la volupté attirante, capiteuse, morbide de la Flandre; enfin Constantin Meunier s'attaque hardiment, non sans une grandeur épique, au monde de la mine et du fer.

Chacun suivant ses tendances, les sentiments qui le guident, prend le chemin qui l'attire, l'heure de l'affranchissement général étant venue, émancipation dont quelques novateurs ignorants profiteront, sans parvenir à compromettre la cause sublime de la liberté de l'art.

Chaque temps, chaque école, chaque mouvement a possédé ses outranciers et ses extrêmes ; ils n'ont jamais marqué dans l'histoire parce que, s'écartant bientôt de la route, ils s'enlisaient dans des fondrières où ils disparaissaient, oubliés.

Il serait injuste de reprocher aux libérateurs de la sculpture les excès du symbolisme naissant ou les faiblesses d'un réalisme incompris.

D'ailleurs, la doctrine ne suffit pas à nous conquérir ; c'est l'exécution qui lui donne sa clarté. L'artiste peut être bien intentionné, vouloir rester dans la réalité, et en représentant des paysans et des ouvriers, se contenter d'habiller des mannequins.

Sa formule ne triomphera que si elle est secondée par une science incontestable, une technique accomplie, une possession victorieuse du métier. Avec la sculpture pas de tricherie, pas d'impression fugitive ; celui qui ne sait pas ne parvient pas à masquer son ignorance et succombe fatalement.

Charlier, lorsqu'il conçut en 1887 le vaste projet de glorifier le pêcheur, avait déjà affirmé toutes les ressources de son talent.

Disciple de Cavelier, le statuaire français, et de Van der Stappen, le sculpteur belge, deux maîtres qui contribuèrent à

l'éclosion de ses premières forces, il avait obtenu le prix de Rome le 6 septembre 1882, avec le bas-relief imposé : *Les envoyés du Sénat devant Cinna.*

Trois ans plus tard, en 1885, en villégiature à la mer, le type plein d'allure d'un vieux pêcheur l'attire ; il se jure de faire son buste et il tient parole.

Dans cette œuvre, le premier enseignement lutte encore avec la sincérité absolue ; des souvenirs de Rome se heurtent à la vision du modèle et le passé se combine avec le présent.

Mais bientôt Charlier, avec sa volonté habituelle, anéantira ses ressouvenances et regardera la nature en face, par les yeux de la vérité.

Il flâne le long des dunes, observant, causant avec les marins, s'intéressant à leur existence, prenant pitié de leur misère, se faisant conter leurs dernières campagnes de pêche, prêtant une oreille attentive à leurs aventures maritimes.

Il devient leur ami, admirant la simplicité de leur vie et leur vaillance.

Les vieux, qui ont déserté la mer, devenus bavards avec la retraite, ne lui cachent rien de leur existence, et, devant lui, le grand livre des pêcheurs est ouvert. Il n'a plus qu'à lire pour pénétrer leurs secrets, entrant ainsi dans l'intimité de leurs pensées.

Il se plaît tout d'abord à modeler des esquisses qu'il fera tailler en marbre ou couler en bronze. C'est une statuette de vieux pêcheur, en promenade, les mains dans les poches de la vareuse, un foulard autour du cou, le chapeau du marin masquant le front.

Indifférent, il s'en va, sans doute vers la plage, achever sa promenade quotidienne.

A côté de ce petit chef-d'œuvre de franchise, d'une réalité

éloquente, voici, dans une note plus naturiste, la vieille pauvresse de Blankenberghe, veuve de pêcheur, vivant de la charité fraternelle.

La tête halée par le vent salin, encadrée de la coiffe flamande, un châle croisé sur la poitrine amaigrie, le tablier vaste, recouvrant la jupe, le panier au bras gauche, elle vient prélever la dîme de pêche, dont elle vivra demain.

Ces statuettes ont la valeur de portraits et illustrent d'interprétations fidèles la plage, côté populaire.

Parmi ces pêcheurs, qui peuplent la digue à certains moments, n'en est-il point jalousant ou haïssant les heureux mondains, locataires ou propriétaires des pimpantes villas ?

Ces sentiments n'habitent pas chez le marin ; il n'a ni jalousie ni méchanceté...... Cependant une exception a appelé les regards de Charlier et de ce dédaigneux, peut-être inconscient, il a fait une tête au caractère méprisant, qui semble pétrie de l'orgueil de plusieurs générations. Elle parle ; dans le retroussis de sa lèvre, elle semble cracher son mépris aux urbains, aux fêtards, à toute la poussière mondaine qui s'élève le long des plages en joyeux tourbillon....

Rien de plus saisissant et de plus émouvant.

Puis, faisant pendant à la vieille pauvresse, un mendiant, s'appuyant sur un bâton, à l'entrée de l'estacade, la casquette sur le front....

Et enfin, parmi ces études vécues, observées par un analyste, un petit groupe, *Détresse*, la femme d'un pêcheur, là-bas aux prises avec la mer en furie, interrogeant, son enfant dans les bras, l'implacable et muet horizon. L'angoisse, la poignante angoisse se lit dans ses traits bouleversés et l'on pressent le redoutable drame : le bateau culbuté, le marin dans les bras de l'éternelle pieuvre, une veuve et un orphelin de plus.

Après ces premières études, observées et exécutées à Blankenberghe, Charlier veut dans un monument résumer la vie des pêcheurs. Sur un piédestal affectant la forme pyramidale et sans soubassement, émergeant de terre, en un mot, il campe, non pas fièrement, mais avec une simplicité heureuse, un solide gars de la côte, tout jeune encore, montrant dans le miroir des eaux son honnête figure, un peu bonasse, de Flamand inconscient du danger.

Il passe, marchant de son pas lourd, ses épais sabots frappant le sol, droit sous le gros bâton noueux qui supporte son filet ; il passe, tel qu'on le voit au port se rendant à son bateau, le cou protégé par la visière retournée de son légendaire chapeau....

Il passe, et toute cette philosophie dont il est pénétré et qu'il ignore idéalise l'œuvre. Il vit et les statues qui représentent Apollon, Mercure, tous les dieux de l'Olympe, paraîtront froides et banales à côté de lui. Il n'éclaire pas les jardins de la mythologie ; il rayonne, ce qui vaut mieux, dans le parc immense de l'humanité.

Quoi, un pêcheur grossier, aux mains calleuses, un type lourd, pesant, *sans distinction*, *sans élégance* ?

Et pourquoi pas ? Le sujet n'a rien à voir aux hautes expressions artistiques. Ce pêcheur, véritable instantané sculptural, a la beauté du sentiment qui l'anime. Il symbolise toute une race dévouée, toute une légion de héros.... avec la franchise et l'éclat d'une note nouvelle, d'une indiscutable et sérieuse personnalité.

Soit ! mais ce n'est point là le beau idéal ?

Encore ! Pourquoi cette foi tenace dans le vieux catéchisme poussiéreux des formules fanées ?

Eugène Delacroix, ce géant qui domine avec Ingres toute

l'école française du siècle, a écrit dans ses cahiers des lignes pleines de bon sens et de vérité sur le Beau.

« Y a-t-il une manière spéciale, une recette quelconque pour atteindre ce que l'on appelle le Beau idéal ?

Le sentiment du Beau est-il cette impression produite en nous par un tableau de Velasquez, une estampe de Rembrandt, une scène de Shakespeare ? Ou bien le Beau nous est-il révélé par la vue des nez droits et des draperies correctes des classiques ?

Le Silène est beau, le Faune est beau. La tête de Socrate dans l'antique est pleine de caractère avec un nez épaté, une bouche lippue et de petits yeux.

Rubens a trouvé le Beau dans la *Pêche miraculeuse ;* son saint Pierre est un homme vaillant, aux mains rudes, capable de suivre le Christ dans les entreprises les plus extraordinaires.

Les Apôtres sont loin d'avoir une vie aussi puissante dans le tableau de Raphaël qui les représente recevant l'Institution. Sans l'admirable intelligence qui place dans cette composition les personnages, cet ouvrage ne serait que joli au lieu d'être beau.

Lorsque Raphaël rassemble ses Docteurs et ses Saints dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, rien n'est plus froid que ce qui semble se passer entre ces personnages ; ils ont des poses contrastées dont les lignes, à la vérité, sont d'une étonnante combinaison, mais qui n'établissent entre eux aucun lien moral.

Dans les *Noces*, de Paul Véronèse, je vois, au contraire, des hommes de figures et de tempéraments variés en communication intime ; je les trouve passionnés et vivants, effet si difficile à rendre dans une scène calme et presque sans mouvement.

Le Beau est-il à la fois dans la Dispute du Saint-Sacrement et dans les Noces de Cana ? Peut-être ; mais il s'y trouve dans des sens bien différents. Le style est aussi fort dans l'un que dans l'autre tableau, puisque le style, quoi qu'on puisse dire, ne consiste absolument que *dans l'expression libre, originale des qualités propres à chaque maître.*

Là où un peintre cherchera une expression, un style de convention, il sera perdu ; là où il s'abandonnera franchement à son originalité, qu'il s'appelle Raphaël, Michel-Ange, Rubens ou Rembrandt, il sera toujours sûr de sa grandeur et de sa puissance. »

Tout le passage méritait d'être cité, la critique de Delacroix, faite de l'expérience d'une longue et glorieuse carrière, nous prouvant qu'il n'y a pas de recette pour arriver au Beau. Elle ne nous parle, il est vrai, que de la peinture, mais pourquoi ce principe éternel ne s'appliquerait-il pas à la sculpture?

Le pêcheur de Charlier, comme celui de Rubens, avec lequel il n'a d'ailleurs que cette seule parenté, est modelé pour les rudes labeurs des bordées maritimes dans l'expression libre et originale, suivant le vocable d'Eugène Delacroix, des tendances et de l'art du sculpteur.

Quatre bas-reliefs représentent le départ de la barque dansant sur les flots, la pleine mer à l'horizon immense, royaume où le pêcheur entre l'eau et le ciel peut régner tranquillement jusqu'à la prochaine tempête, le retour au port avec la moisson pleine, le déchargement du poisson et l'arrivée de la marée à la minque.

Dans l'ensemble du monument, l'émotion et le sentiment dominent, avec une foi peu commune, une conviction forte. C'est la nature qui l'a inspiré, non quelque symbole mythique aux méthodes étroites ; de là son exécution pleine d'accent et de caractère.

Deux ans plus tard, en 1890, toujours à Blankenberghe, Guillaume Charlier interprétait une scène de la vie des pêcheurs, *La sortie du Port*, emprisonnée dans un bas-relief de proportions moyennes.

Le long de l'estacade aux madriers saillants, semblable à l'ossature d'un gigantesque chantier, quatre robustes marins tirent le câble attaché au-devant du bateau, qui, voiles déployées, se prépare à bondir sur les vagues.

Ces quatre solides fils du littoral, en des poses différentes, remplissent consciencieusement leur tâche avec le calme de la force. L'un le pied sur l'estacade amène à lui le câble d'un seul mouvement, le second le tire d'un seul effort, le troisième se penche comme pour retrouver la corde qui lui échappe et le quatrième, d'un geste plein de naturel, la rejette derrière lui.

Matérialité, mouvement, relief, telles sont les trois qualités dominantes de ce tableau si vivant, contemplé tant de fois par les fidèles de la jolie plage pendant l'estivale saison.

Exposé au Salon de Paris de 1892 (Champ-de-Mars), il y trouva le plus vif succès.

Dans sa revue des Bas-reliefs de cette manifestation artistique l'un des critiques de la *Gazette des Beaux-Arts* le signale : « Il reste donc à peine cinq ou six morceaux dans » lesquels, même à travers des défaillances et des incertitudes » d'exécution, on sent le désir sincère d'inventer. C'est » d'abord le haut relief que M. Meunier intitule la *Glèbe* et la » puissante étude qui personnifie l'*Industrie ;* c'est surtout la » composition plus précise et plus complète où M. Charlier » nous montre un petit groupe de marins halant sur un » bateau : *A la sortie du port ;* l'effet de ce petit paysage » maritime est pittoresque et habilement rendu. »

Charlier, cinq ans plus tard, devait traiter la même scène,

grandir le même sujet, en cherchant la ligne, en coordonnant mieux la composition.

Nous sommes encore sur le tablier de l'Estacade, montrant entre ses bras de titan toute une flottille dont les mâts se silhouettent sur le ciel aux nuages déchiquetés.

Quatre marins guettrés, aux culottes épaisses, à la vareuse collée au corps, le vaste chapeau ombrageant le cou, sont en quelque sorte attelés au même câble, quatre rudes haleurs, taillés en athlètes, que la marée taquinante ne fera point reculer.

Le long du garde-fou ils se suivent sur une même ligne, donnant le coup de collier final ; le pêcheur qui marche en avant est à demi courbé dans l'essoufflement de la poussée ; le second s'incline profondément, le troisième baisse la tête et le quatrième unit ses efforts à ceux du vigoureux trio, la poitrine en avant.

Ici la composition, prise dans son ensemble, s'élève au-dessus de la matière ; c'est l'âme du peuple qui souffle sa force aux haleurs ; c'est l'exaltation du travail dans le prestige des lignes et des contours, l'exécution s'alliant à la pensée et formant un tout fort au-dessus de la portée d'un paysage maritime.

Le monde des marins, toute cette humanité vivant de la mer et s'endormant au rythme de sa voix mugissante, inspirera, sans doute, à Charlier de nouvelles œuvres, couronnement de l'édifice qu'il a élevé à ces travailleurs probes et courageux, l'honneur du littoral et de la Flandre.

Mais ce qu'il a donné suffit à faire de lui le sculpteur et le poëte des pêcheurs, comme Millet a été le peintre et le chantre des paysans.



PÊCHEURS HALANT LEUR BARQUE

III

LE BUCHERON, LES BUSTES, ETC.

Charlier n'est-il pas le véritable initiateur de la sculpture des choses réelles sous leur parure coutumière ?

Afin de prouver qu'il sait l'anatomie, possède le nu et qu'il a conquis le prix de Rome, il n'éprouve nullement le désir de dévêtir les figures de ses compositions. Il tient à les laisser dans leur atmosphère, dans leur vie exacte, et c'est pourquoi le *Bûcheron* du Jardin botanique est une exception dans son art, conséquence d'une commande officielle.

Exception heureuse, puisqu'elle permet à Charlier, avec toute l'autorité d'un excellent enseignement, de prouver ses connaissances du torse, de la structure humaine.

Le *Bûcheron* est représenté nu jusqu'à la ceinture, les jambes emprisonnées dans un fourreau d'étoffe masquant à demi les contours. Après s'être attaqué aux géants de la forêt, la force contre la force, il s'adosse au chêne qu'il vient de découronner, et la main droite reposant sur le manche de sa hache, la main gauche campée sur la ceinture, il se repose, la lèvre trahissant le dédain tranquille des choses environnantes comme s'il était le roi de la forêt.

La tête, le cou puissant, les épaules, le dos, la poitrine du mâle, dans leur matérialité, apportent l'idée exacte de la puissance physique. A sa droite un sanglier, défenses en avant, symbolise l'Ardenne.

C'est dans l'ensemble comme dans les détails une œuvre d'un bel accent, qui fait pâlir la plupart des figures décoratives du Botanique ; Charlier ne regrettera pas de l'avoir créée.

Elle le défendra avec éloquence et invitera l'étranger à connaître ses autres tentatives, ses autres conceptions artistiques.

Le nu du *Bûcheron* ne ressemble nullement au nu des néo-classiques. Ce n'est pas le servilisme de Kessel, s'attachant dans le *Discobole* lançant le disque, *Mars*, *Vénus sortant du bain*, et autres figures mythologiques, à reproduire les types et les lignes de l'antiquité.

Ce n'est pas comme chez Godecharle l'alliance du nu et de la draperie suivant les méthodes anciennes.

Ce nu est moderne, traduit d'après le modèle sans évocation antique.

Au contraire Fraikin, dont l'*Amour captif* restera cependant grâce à ses côtés de grâce, Guillaume Geefs, le sculpteur du *Lion amoureux*, Bouré, l'auteur du *Jeune faune couché*, de l'*Homme au serpent*, de *Prométhée enchaîné sur le mont Caucase*, etc., pastiches non sans talent, Simonis, qui a modelé une statue de l'*Innocence*, célèbre en son temps, très inférieure à son Godefroid de Bouillon et tous les statuaires des soixante-dix premières années du siècle, en Belgique, trop souvent n'ont-ils pas regardé du côté de la Grèce et de Rome, sans daigner se souvenir même du temps où ils vivaient ?

Sans doute il serait dangereux de nier le mérite des antiques. On peut en admirer le caractère, l'excellente plastique qui vient d'un sens caché dont les formes ne sont que le voile et dont l'idée est la raison.

Mais ce vêtement de pensées toutes païennes, propre aux œuvres des Anciens, ne répond à aucune des conceptions du monde moderne.



BUSTE DE M. DELWART

ÉCHEVIN DES TRAVAUX PUBLICS A TOURNAI

Nos sculpteurs classiques, en se l'appropriant, ont commis à la fois un anachronisme et une faute contre la vérité. Est-il besoin de se mettre à la suite de Phidias pour exalter la forme ? Et la forme elle-même doit-elle être exaltée ?

Dans ce puissant bûcheron, tout en réalisant la note la plus moderniste, Charlier n'a-t-il pas exprimé, avec accent, la dureté des os, la roideur des tendons, l'élasticité des chairs tout en prouvant également sa science par l'enchaînement des membres et le mécanisme des articulations ? Mais il n'a pas cherché là le triomphe de la forme. Il a simplement voulu démontrer que s'il habillait ses figures c'était par respect de la vérité, par goût du réel, non par ignorance de l'anatomie, reproche qu'on ne pourrait d'ailleurs lui faire sans grossière injustice, oubliant volontairement qu'il a connu les lauriers du prix de Rome !

Avant d'essayer l'analyse à la fois psychique, morale et critique des groupes qui forment de leurs mailles la chaîne de son œuvre, plaçant l'apôtre de la misère à côté de l'historiographe des pêcheurs, saluons les principaux bustes de l'artiste.

Legendre, le peintre éminent, le regretté directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Tournai, revit dans la vigueur de ses traits typiques, avec sa moustache mérovingienne, crâne, comme il l'était, dans l'indépendance de son caractère, le front voilé cependant de mélancolie.

Jean Rousseau, le professeur de Senarclens, M. Boch, M. Maus, comptent parmi les meilleurs bustes de Charlier ; ils ont la vigueur ou la douceur suivant les modèles, la ressemblance, avec la force du rendu et de très sérieuses qualités de modelé.

Ses bustes de femme, la Reine, Mme de Diest, Mme Van Cutsem, Mlle De Burlet, etc., possèdent de l'élégance et de la grâce.

Cependant à cette souplesse de lignes, à cette recherche de douceur ou de fierté aristocratique, il préfère les types populaires.

A Bayreuth, n'a-t-il pas mis à profit les heures que la musique de Wagner lui accordait pour traduire avec une grandeur farouche les traits de deux vieilles paysannes, l'une dont la coiffure évoque celle du Dante, d'une vitalité intense, l'autre la tête entourée d'un turban, horrible d'avachissement moral, superbe par le caractère artistique.

De ces divers portraits ou souvenirs, le plus remarquable n'est-ce pas le buste de M. Delwart, échevin des travaux publics à Tournai ?

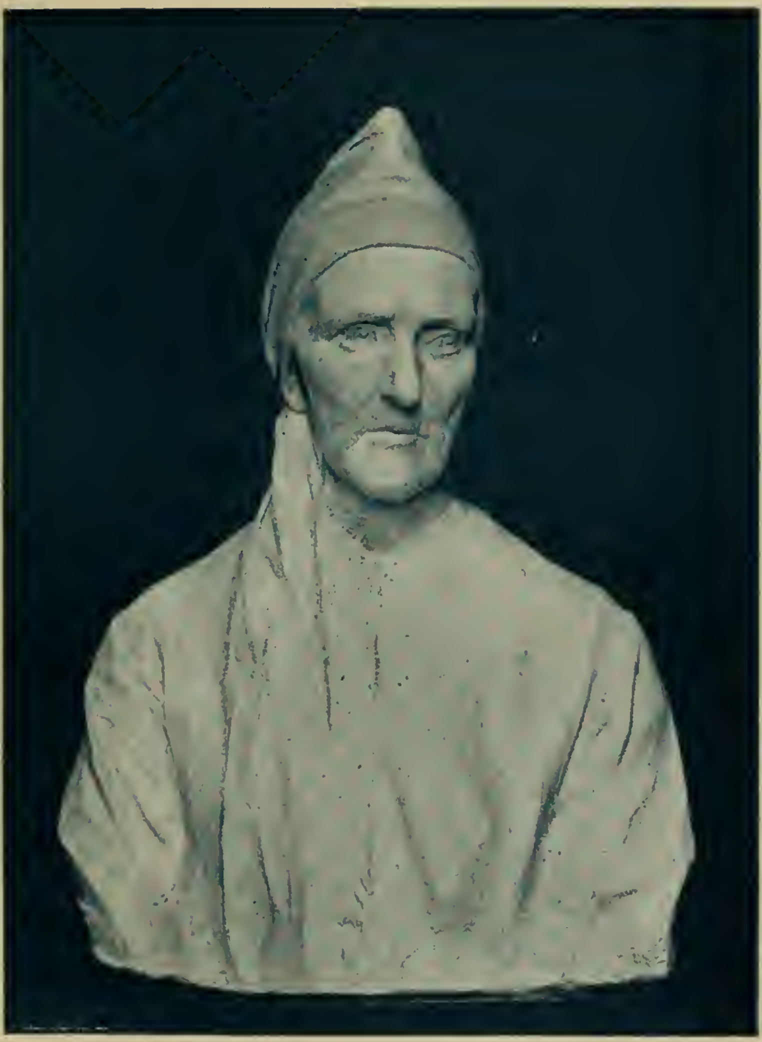
Pourquoi en contemplant sous ce crâne solide, dénudé, chargé de pensées, à l'abri de profondes arcades sourcilières, les yeux méditatifs, pourquoi en regardant les joues amincies, parcheminées, la moustache frustre, la lèvre pleine, un peu curieuse, les saillies du front près des tempes, songe-t-on à Donatello ?

Par une simple communauté de sincérité se rencontrant dans la pénétration juste des caractères et dérobant ainsi au modèle le secret de la vie.

Un buste, blond, délicat, d'une silhouette svelte de M. Struys, fils, rappelle un portrait non moins spontané, non moins gracieux de grâce enfantine, fin et joli, sans joliesse banale, de M. Solvay, fils.

Guillaume Charlier est coutumier d'interprétations enfantines attirantes, exactes, émouvantes ou douloureuses suivant les sujets, comme nous le prouverons tantôt : l'*Inquiétude maternelle*, l'*Aveugle*, la *Misère*, la *Prière*, la *Sortie de l'Eglise* où l'âme naïve et douce de l'enfant adoucit et anime la composition.

Travailleur infatigable, le sculpteur a derrière lui nombre



VEUVE (Type Bavarois)

d'autres portraits, des essais heureux d'art décoratif, des ivoires, des petits bas-reliefs, etc. L'un d'eux, d'un sentiment très moderne, silhouette Mme Guillaume Charlier, avec autant de charme que de fidélité. Un autre, conçu en Italie, fait jaillir du marbre les traits délicats d'une jeune fille aux longs cheveux. On dirait un profil pur de Ghiberti, l'une de ces créations souples et élégantes comme le style florentin en a produites, empli d'un idéal de finesse et de charme, une exception dans l'œuvre de Charlier. L'artiste n'ayant pas voulu sacrifier aux souvenirs des sculpteurs italiens, même des Primitifs, ceux qui ont précédé Michel-Ange : Niccola de Pise, André de Pise, Orvieto, Ghiberti, Donatello, etc., les véritables fondateurs de l'école italienne.

Il a tenu à être de son temps, à conquérir l'individualité artistique ; et il n'a plus voulu se ressouvenir.

IV

LES GROUPES

Le sentiment national dans l'art a imprimé aux écoles leur marche décisive vers la renommée.

Sans cet écho de la race, de ses mœurs, de ses traditions, de ses instincts, sans ce caractère particulier à chaque peuple recueilli et agrandi par l'art, il n'y a plus que des généralités artistiques obéissant à certaines règles et n'offrant, dès lors, qu'un intérêt relatif.

Chez les peintres de la Renaissance le sentiment national s'est épanoui dans une splendide floraison, classant ainsi chaque école en lui donnant un esprit, une âme, qui n'était ni l'esprit, ni l'âme de l'école voisine.

La robustesse flamande en inspirant Rubens; l'idéalité de la pensée italienne en relation avec l'éternel azur d'un ciel majestueux en guidant Raphaël ; l'élégance, le faste, l'orgueil, la superbe du peuple espagnol en dictant à Velasquez ses chefs-d'œuvre, les longues rêveries, les songes dorés de la nation hollandaise en influençant Rembrandt, ont donné à chacune de ces peintures puissantes leur beauté typique.....

Sculpteurs comme peintres se doivent à cette vérité s'ils veulent remplir le rôle qui leur est dévolu.

Il ne faut pas que la sculpture belge ait des traits communs avec la sculpture française ou avec toute autre. Il ne faut pas qu'une influence pernicieuse étrangère pénètre dans les

ateliers pour y déposer des germes de mort. Si demain nos sculpteurs regardaient vers Paris comme ils l'ont fait autrefois, que deviendrait leur école ?

Finie, disparue, un souvenir.

A l'Exposition de Paris de 1889 leur succès n'a-t-il pas été dû surtout à cette haute manifestation du sentiment national qui est en eux, de ce particularisme artistique si digne d'approbation et d'encouragement.

Guillaume Charlier marche en tête de ces particularistes avec Lambeaux et Meunier.... Mais son art n'est pas seulement national, il est le reflet de la miséricorde et de l'angoisse d'une époque.

L'extension du problème social que les utopistes du socialisme veulent résoudre en dehors des règles éternelles de l'humanité, en remplaçant les droits de l'homme par les aspirations de la collectivité, l'individualité agissante et pensante par un tout inerte, cette extension, disons-nous, provient de la pitié pour les pauvres, les petits et les humbles.

Jamais l'idée de fraternisation entre les riches et les enfants de la misère, entre la bourgeoisie et les classes laborieuses n'a été plus générale, plus puissante.

Jamais la bienfaisance publique et privée n'a eu pareil développement, et quand on écrira l'histoire du siècle, on le considérera comme le siècle de la Charité, cette fée immortelle, consolatrice des petits, préservatrice des grands, sortie du cœur humain et au-dessus de toutes les attaques et de tous les outrages !

Charlier est bien le fils humanitaire de son temps ; il aime les petits, tressaille au spectacle de leurs douleurs et de leurs souffrances, et plein de pitié retrace leurs tristesses en demandant à tous de les consoler.

La Prière, l'*Inquiétude maternelle*, la *Misère*, l'*Aveugle*, la *Croix*, la *Sortie de l'Eglise*, comme un miroir, réfléchissent ce sentiment. Autant d'œuvres émues où le peuple apparaît, non en révolté, la menace à la bouche, mais tel qu'il existe, livré à lui-même, doux, crédule, résigné, possédant au plus haut degré l'amour de ses enfants, et parfois à bout de forces, exténué de privations, accablé de maux, vaincu, mourant de misère, dernière scène brutale et injuste de la tragédie humaine !

Œuvres de bonté, en un mot, capables de dicter aux hommes leur devoir.

La Prière — au Musée de Bruxelles — est la première en date. Elle marque après le *Déluge*, après le *Semeur du mal*, encore sous l'influence de l'enseignement reçu, l'œuvre de la personnalité.

La jeune mère à genoux, dans un mouvement empli de tendresse, invite son garçonnet à prier pour quelque être qui souffre et qui lui est cher. Sur les deux physionomies la foi imprime sa douce crédulité et le mystère d'en haut les enveloppe de respect pour le Créateur.

Le groupe est bien compris, la composition heureusement ordonnée, le modelé des têtes finement taillé dans le marbre au grain pur....

Avec l'*Inquiétude maternelle* l'artiste s'affirme davantage ; le sentiment a plus d'émotion, les lignes et les contours plus de noblesse, l'exécution générale plus de puissance.

Une rurale, vêtue simplement, assise, comme une délaissée, au coin de quelque chaumine, protège son jeune enfant. La tête du petit repose sur les genoux maternels.

Abattu par les fatigues et peut-être par les privations, il a cherché là son refuge, les mains encore jointes, après le

murmure des prières du soir, tout son petit corps affaissé trahissant son accablement.

Va-t-il être frappé de quelque mal étrange, payer de sa vie les journées de tristesse ?

La mère, subitement inquiète, interroge son visage et cherche à y lire les progrès du mal, tandis que sa main droite se rapproche du corps de l'être aimé qu'elle enlace, secouée d'un immense frisson de tendresse.

Jamais le marbre n'a rendu plus fidèlement la poignante angoisse des mères redoutant quelque danger pour ceux qu'elles aiment plus qu'elles-mêmes dans ce désintéressement sublime de la maternité ! Inquiétude traduite sans exagération, comme elle se manifeste dans la vie, plus profonde qu'agitée, plus poignante que convulsive.

La *Misère* est d'un réalisme autrement implacable, sans avoir toutefois plus d'éloquence, réalisme âgé comme le monde puisque son premier balbutiement s'est manifesté dès les premières étapes de l'humanité.

N'a-t-il pas, cherchant ses sources dans la nature, exercé sa toute-puissance sur les Egyptiens du premier âge, dès l'époque du *Scribe* du Louvre, cette affirmation si haute de la sincérité dans l'art ?

N'a-t-il pas inspiré les primitifs de la sculpture italienne ayant Donatello à leur tête ?

Sur un grabat misérable, une femme est étendue cachant à peine ses formes émaciées sous son futur linceul ; abattue par les luttes de l'existence, au bout de son calvaire, épuisée par les privations, elle s'éteint, vaincue.

Un enfant, une fillette aux cheveux éperdus et flottants, à genoux, prie pour l'agonisante.

Scène émouvante, tragique, drame fait de douleur et de

larmes qui s'empare de ceux qui le contemplent en leur commandant la miséricorde et la charité. La misère est là, chaque jour à nos portes, livrée aux supplices de la faim, du froid, de la désespérance ; elle est là renouvelant les cruautés de l'enfer du Dante et nous n'irions point voler à son secours, mettre fin à ses tortures ? ?

Dans ce groupe si douloureux de la *Misère*, le marbre vit, prend des accents nouveaux et donne l'illusion même de cette sombre et poignante évocation, l'une des plus implacables, répétons-le, de la sculpture contemporaine.

La figure décharnée de l'agonisante, sous le squelette humain à peine recouvert d'épiderme, est le commentaire même de la vie d'une pauvresse, d'une miséreuse abandonnée de tous, livrée sans soutien aux hideurs de l'existence.

Il faudrait, devant ce marbre, convoquer les sceptiques, les égoïstes et les avares ; ils se souviendraient peut-être qu'ils ne sont pas seuls au monde, que d'autres souffrent et qu'ils ont pour mission de les seconder et de les secourir.

Un critique, Urbanus, dans un périodique, raconte l'heure de terrible agonie, traversée par l'artiste pendant qu'il achevait ce groupe.

« Le modèle, écrit-il, qui posait pour la pauvre femme, était une Italienne en route pour Chicago ; il eut beaucoup de peine à lui faire retarder son voyage.

Enfin le travail était achevé et la pauvre femme s'en allait ; c'était maintenant à la fillette de poser ; le petit corps maigrelet était ébauché et la tête, (une grosse tête à abondante chevelure comme on en voit souvent chez les enfants mal nourris et très jeunes), posée sur les épaules, prenait peu à peu les proportions et l'expression que l'artiste voulait y mettre, la tête fortement inclinée pour la prière. Un jour M. Charlier entra dans son atelier, il jette un cri de terreur et recule épouvanté;



AVEUGLE

devant lui, aplatie par terre, gisait la tête de l'enfant, et dans sa chute elle avait écrasé la moitié de la figure de la mourante. Une angoisse indicible s'empare de l'artiste : hors de lui, sans se rendre compte, (de grosses gouttes perlant de son front incliné), il saisit de ses doigts tremblants la pâte à modeler, et sans lever les yeux, sans savoir ce qui se passe autour de lui, recueilli, pour saisir dans sa mémoire les traits de l'Italienne qui est loin, il recommence, avec une tension d'esprit continue, à refaire cette figure souffreteuse; pendant deux heures, il modèle... la voilà rendue à son expression première : il revient à lui ; il n'était pas seul, mais personne n'avait osé s'approcher, tellement l'expression de sa figure était bouleversée, et derrière le grand poêle américain se tenait accroupi et caché de crainte, le petit modèle qui posait pour la fillette. »

Si ce groupe lui a valu des heures d'angoisse, il lui a apporté aussi des heures de satisfaction, des heures de victoire.

Là où il a été exposé, dans l'atelier de l'artiste, au Salon de Bruxelles de 1893, et au Salon international de cette année, il a provoqué les commentaires unanimement élogieux de la critique et l'émotion de ceux qui communient dans le même sentiment de pitié envers les faibles, les pauvres, les déshérités, les tourmentés de la vie trahis par la destinée.

L'*Aveugle* se rattache, lui aussi, à cette lourde chaîne des douleurs humaines. Sous le vaste manteau palermitain qui lui recouvre le front, les épaules et descend jusqu'aux genoux, il attend l'aumône du passant, tout à sa désespérance intérieure qui se trahit par la tristesse répandue sur son visage amaigri et flétri.

A son attitude humble on devine le vaincu ; il sait que sa défaite restera sans revanche. Une intellectualité se lit dans ses traits et fait croire à quelque supplice intérieur d'autant plus poignant qu'il est mieux compris.

Devant lui un bambino, garçonnet tout jeune encore, la

casquette en main, sollicite, en murmurant des patenôtres, la générosité des gens de cœur. Lui aussi semble souffrir en implorant la charité, mais combien sa tristesse est différente de celle du pauvre aveugle et quel contraste dans l'opposition de ces deux physionomies, l'une sincère, enveloppée du pessimisme des choses, ne croyant plus au bonheur, l'autre jouant simplement un rôle, en récitant la leçon apprise par cœur.

Contraste indiqué avec art, intéressant à observer... Toutefois, on accepte moins complètement ce groupe que les œuvres précédentes du sculpteur, son ordonnance même étant trop hardie. Le manteau en descendant sur le corps alourdit l'ensemble......

Cependant peu importe si les lignes n'ont pas ici une chute suffisamment harmonieuse, si elles s'accrochent à quelque aspérité ; il ne faut voir dans cette composition que les deux formes de la tristesse des pauvres, l'une vraie, sincère, emplie d'angoisse et de souffrance, l'autre fictive dans sa candeur juvénile, comédie retenue et jouée, sans hypocrisie, plutôt par attavique fausseté.

Avec la *Croix*, groupe en bronze de plus petites proportions, l'expression prend dans l'art de Guillaume Charlier sa note la plus accentuée. Non l'expression, sœur du mouvement et de la fougue, qui transfigure l'un des premiers bas-reliefs de Michel-Ange, œuvre de jeunesse emportée, le *Combat des Centaures contre les Lapithes*, ou qui souffle l'enthousiasme et la fièvre au *Génie de la Patrie*, de Rude, électrisant le Départ des Volontaires, ce poème de fureur guerrière et de gloire belliqueuse sculpté à l'une des bases puissantes de l'Arc de Triomphe de l'Etoile à Paris !

Ce n'est pas non plus l'expression du bas-relief de Jef Lambeaux, faisant jaillir la bacchanale voluptueuse des Grâces rubéniennes au milieu des imaginations violentes des *Passions humaines*.



LA CROIX

Non ! Elle appartient à d'autres tendances, plus simples, plus conformes au sujet.

S'occupant des sculpteurs italiens, un critique français, à propos de Donatello et de Michel-Ange, écrit : « L'expression, tel a été l'idéal de la sculpture italienne poussée à bout par Michel-Ange et finissant dans l'emphase pédantesque de ses successeurs. Mais chez Donatello tout reste simple encore et d'une admirable sincérité. L'expression ne s'obtient pas aux dépens du goût ; elle n'est qu'un souffle vivant qui se dégage du plus intime de l'œuvre et l'anime sans la tourmenter..... Chacune de ses figures est vraie, quel qu'en soit le sentiment ; il donne une saveur de nature à la grâce, au pathétique, à la profondeur, à toutes les formes de la vie ; il fait également un chef-d'œuvre d'un profil de vierge ou d'un masque de prélat. »

Pour nous, nous devons l'avouer, l'expression dans le mouvement, la folie des lignes, l'exubérance des effets, l'exaspération même dans le modelé, nous attire et nous restons fidèle à l'art de Lambeaux qui, de tous nos sculpteurs, est le plus viril, mais cette suggestion n'a rien qui empêche l'éclectisme et certes une tête de Charlier cherchant la beauté de la pensée, non la beauté banale, tantôt dans l'expression d'un sentiment, tantôt dans celle d'un caractère, nous parle avec autant de force et d'éloquence que les œuvres les plus tourmentées.

Deux personnages dans ce groupe *la Croix :* une pauvre femme, paysanne aux joues amincies, agenouillée devant le crucifix cher aux pèlerins, tandis que l'un d'eux le bâton et la casquette en main s'avance et va baiser la relique.

Sa tête fouillée, creusée, fait penser aux conceptions gothiques ; c'est comme un Van Eyck en sculpture, avec les crédulités douces de la religiosité, un sentiment de foi profonde.

Si notre époque est sceptique en général, elle a gardé cependant ses croyants et il a suffi à Charlier dans une

modeste église de village de les observer pour les interpréter suivant les mobiles qui les font penser et agir.

Rien n'est plus expressif que ce tableau de pèlerinage à la fois si bien composé et exécuté. L'unité de caractère s'y trouve dans la diversité des deux personnages l'un complétant l'autre. C'est d'une belle entente sculpturale et les paysans y sont retracés naïfs avec le secours d'une technique accomplie et victorieuse.

Nous voici à la fin de cette modeste étude ; un dernier groupe, aux vastes proportions, terminé depuis quelques jours, *la Sortie de l'église*, résume toute la philosophie de l'art de Guillaume Charlier.

Sous des arceaux gothiques à demi-esquissés à l'arrière-plan du haut relief un homme s'avance portant son enfant malade. Vêtu comme les paysans de vêtements frustes, la casquette de nos ruraux recouvre son front.

Il a été prier dans le temple pour son fils, devenu fiévreux, maladif, mais la confiance se dérobe, le rayon d'espérance n'est plus en lui.

Il passe les yeux baissés, la lèvre chagrine, de l'inquiétude dans les traits.

Sur sa poitrine l'enfant accablé repose sa petite tête blonde, d'une ineffable douceur, d'un relief admirable !

Les vastes mains noueuses, calleuses du père enserrent le petit corps frêle, incapable de résister à la maladie, un souffle que la mort éteindra vite.

Sur les degrés du porche deux mendiantes : la mère, pauvre vieille fanée par l'âge et les privations, tendant la main, véritable statue de la détresse, sa fille, encore une enfant, oubliant les hontes de la mendicité pour contempler, dans sa bonté naissante, le petit drame qui apparaît à ses yeux.



SORTIE DE L'ÉGLISE (FRAGMENT)

C'est la misère que la misère salue d'une pitié profonde ! C'est la fraternisation des prolétaires dans la douleur commune. L'enfant du rural s'abandonne au mal qui surgit penché comme une fleur sur la poitrine paternelle et l'enfant de la mendiante compâtit à l'inquiétude suprême du malheureux qui passe tenant enlacé l'être qu'il chérit le plus au monde.

La *Sortie de l'Eglise*, dominée par la figure émue et inquiète du prolétaire, résume tout le passé du sculpteur en affirmant à la fois toutes ses tendances, ses doctrines et sa science.

C'est, de tous ses groupes, le mieux ordonné, celui qui apporte le plus exactement l'illusion de la scène évoquée, le mieux éclairé et le plus coloré, le plus humain, le plus complet, puisqu'il réunit la science du mouvement sans l'exagération, la science de l'anatomie, sans le nu, par le travail des formes sous le vêtement, à la science de l'exécution sans violence ou sans mesquinerie.

Une pensée de philosophie et d'humanité dans une éclosion de réalité sculpturale, à la sincérité puissante !

La synthèse des souffrances humaines animant en une expansion de vie le travail du sculpteur et le plaçant au sommet de l'école, place qu'il saura garder.

Principales œuvres de Guillaume Charlier

La Vanité ; buste en plâtre. — 1875.

Léonidas ; statue en plâtre. — 1876.

Un Pêcheur ; statue en plâtre. — *Les Regrets du mousse* ; buste en marbre. — 1878.

Portrait de feu Anspach ; buste en marbre offert à la ville de Bruxelles. — *Une Houilleuse avant la descente dans la fosse* ; statue en plâtre. — 1880.

Le Déluge ; groupe en bronze. — *Portrait du peintre G. Van Strydonck* ; buste en plâtre. — 1881.

Portrait de Mme Van Cutsem ; buste en marbre. — *Le Meunier* ; statuette en bronze décorant l'une des colonnes du Petit Sablon, à Bruxelles. — 1882.

Romain ; buste en bronze. — *Sous la Madone* ; groupe en plâtre. — 1883.

Daphnis ; 1er envoi de Rome. — *Portrait de M. Van Cutsem.* — 1884.

Portrait de Mme Guerler ; buste en bronze. — *Vieux pêcheur* ; buste en bronze. — 1885.

Le Semeur du Mal ; 2e envoi de Rome (musée de Tournai). — *La Prière* ; groupe en marbre (musée de Bruxelles). — 1886.

L'Aïeule ; groupe en plâtre. — *Portrait de M. A. Solvay.* — *Jeune mère* ; groupe en marbre. — *Vieille pauvresse.* — *Pêcheur* ; buste en bronze. — 1887.

Japonaise ; buste en marbre. — *L'Inquiétude maternelle* ; groupe en plâtre. — *Un Gladiateur* ; buste en plâtre. — *Le Pêcheur de Blankenberghe* ; statue et bas-reliefs en bronze. — 1888.

L'Inquiétude maternelle ; groupe en marbre. — *Portrait de M. Ch. Maus* ; buste en bronze. — *Portrait de M. Henri Maus* ; buste en bronze. — 1889.

La Sortie du port ; bas-relief en bronze. — 1890.

Le monument Gallait, à Tournai. — *Portrait du peintre Léonce Legendre* (musée de Tournai). — 1891.

Mendiant sur l'estacade, à Blankenberghe ; figurine en bronze. — *Portrait de M. Delcart* (offert à la ville de Tournai). — *Buste de feu Jean Rousseau* (appartient au Gouvernement). — 1892.

Portrait de M. de Senarclens ; buste en bronze. — *La Croix* ; groupe en bronze. — *La Misère* ; groupe en marbre. — *L'Aveugle* ; groupe en marbre. — 1893.

Le Monument érigé à la mémoire du peintre Henri De Braekeleer, au Kiel, à Anvers. — *Portrait de Mlle de Burlet.* — 1894.

Pêcheurs halant leur barque ; bas-relief en plâtre. — *Portrait de S. M. la Reine des Belges* ; buste en bronze. — 1895.

Le Bûcheron ; groupe en bronze destiné à décorer le Jardin botanique de Bruxelles. — 1896.

Portrait de M. Boch ; buste en marbre. — *Portrait de M. Struys, fils.* — *La sortie de l'Eglise* ; groupe en plâtre. — *Détresse* ; groupe en marbre. — 1897.

MÉDAILLES, MENTIONS HONORABLES, ETC.

Prix de Rome 1882
Mention honorable. Salon de Paris 1885
Mention honorable. Salon de Paris 1886
3me médaille. Salon de Paris 1887
La Prière, achetée par le Musée de Bruxelles 1887
1re médaille. Exposition universelle de Paris 1889
1re médaille. Exposition de Cologne 1889
2me médaille d'or. Exposition de Munich 1891
2me médaille d'or. Exposition de Berlin 1891
1re médaille d'or. Exposition de Munich. 1893
Nommé chevalier de l'Ordre de Léopold 1894
1re médaille. Exposition de Barcelone 1894
Le plâtre de *la Prière* vendu au Musée de Barcelone.
1re médaille. Exposition de Barcelone 1896
Le plâtre de l'*Inquiétude maternelle* vendu au Musée de Breslau et au Musée de Dresde 1896

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ŒUVRES DE GUILLAUME CHARLIER

GRAVURES HORS TEXTE :

En regard de la page.

Le monument Gallait 2
Portrait de Guillaume Charlier 6
Le Pêcheur (fragment) 15
Pêcheurs halant leur barque 26
Buste de M. Delwart 28
Buste de Veuve (type Bavarois) 30
L'Aveugle 36
La Croix 38
La Sortie de l'Eglise (fragment) 40

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Chapitre Ier. — Le monument Gallait ; Guillaume Charlier . 7
Chapitre II. — Les Pêcheurs 15
Chapitre III. — Le Bûcheron ; bustes, portraits, etc. . . . 27
Chapitre IV. — Les groupes 32